

Restauração, versões e a questão do original no cinema: dois estudos de caso

Eduardo Morettin
Daniela Giovana Siqueira
Debora Butruce

Como citar: MORETTIN, Eduardo; SIQUEIRA, Daniela Giovana; BUTRUCÉ, Debora. Restauração, versões e a questão do original no cinema: dois estudos de caso. *In:* MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu. **Imagem, Informação e Memória:** abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 87-104. DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p87-104>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

RESTAURAÇÃO, VERSÕES E A QUESTÃO DO ORIGINAL NO CINEMA: DOIS ESTUDOS DE CASO

*Eduardo Morettin*¹

*Daniela Giovana Siqueira*²

*Debora Butruce*³

O campo da preservação audiovisual no Brasil vem passando, nos últimos anos, por um processo de amadurecimento e transformação⁴ que pode ser observado, entre outros fatores, pelo significativo aumento dos estudos sobre a área⁵. Antes de mais nada, é necessário esclarecermos o que se entende por preservação audiovisual.

¹ Doutor em Ciências da Comunicação; professor de História do Audiovisual da ECA/USP. E-mail: cunhamorettin@uol.com.br.

² Doutora em Meios e Processos Audiovisuais. E-mail: danigiovana@yahoo.com.br.

³ Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais; profissional da área de preservação e restauração audiovisual. E-mail: deborabutruce@hotmail.com

⁴ P em Meios e Processos Audiovisuais odemos incluir a criação da disciplina *Preservação, Restauração e Política de Acervos Audiovisuais* no curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2000, como um dos momentos que auxiliaram no processo de consolidação da área de preservação audiovisual no Brasil.

⁵ Uma listagem abrangente pode ser encontrada em Costa (2013b, p. 120-121). Além destes trabalhos, podemos citar Vasques (2012) e Costa (2013a).

Preservação audiovisual é o conjunto dos procedimentos, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual, em seus variados suportes, e a garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. A preservação engloba uma série de atividades, dentre elas a prospecção e a coleta, a catalogação, a conservação, a duplicação, a migração, a restauração, a reconstrução (quando necessário), a recriação das condições de apresentação, a documentação, a difusão e o acesso, além da pesquisa e a reunião de informações para realizar adequadamente todas essas atividades⁶. A restauração audiovisual⁷ é um importante aspecto do conjunto de práticas que constituem a atividade de preservação, tendo ganhado destaque nas pesquisas sobre a área. A bibliografia estrangeira dedicada ao assunto também vem aumentando, e tentativas no sentido de definir teoricamente o campo vêm sendo realizadas, em especial por pesquisadores europeus.

Uma das questões principais é o conceito do que seria o original em uma obra audiovisual. O manuseio de uma obra em película fotoquímica acarreta danos inevitáveis e progressivos, o que gera a necessidade de duplicação do seu conteúdo para um novo suporte. Já no universo digital, é a obsolescência tecnológica dos formatos e de seus equipamentos de reprodução que demandam a periódica migração dos conteúdos. Portanto, quando se aplica o termo restauração aos artefatos⁸ audiovisuais, deve-se levar em conta sua especificidade em relação à maior parte das outras artes, visto que ela necessariamente envolve a reprodução de um material original. Mas o que seria este material original? Retomaremos essa questão, de forma mais detida, adiante.

⁶ Esta definição é uma tradução/adaptação de algumas definições existentes em Edmondson (2013), Cherchi Usai (2000) e Souza (2009).

⁷ Apesar dos estudos de caso aqui mobilizados versarem sobre filmes no suporte fotoquímico, ou seja, realizados em película cinematográfica, acreditamos que o termo audiovisual é mais abrangente e, portanto, mais adequado atualmente, pois inclui campos distintos da produção e realização de imagens em movimento.

⁸ Artefato: forma individual de cultura material ou produto deliberado da mão de obra humana (Dicionário Houaiss, 2009).

O CONCEITO DE RESTAURAÇÃO AUDIOVISUAL

Para Paolo Cherchi Usai (2000), a restauração audiovisual é “o conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do artefato imagem em movimento, e, desta forma, trazê-lo de volta ao estado mais próximo possível de sua condição original.”⁹ (CHERCHI USAI, 2000, p. 66, tradução nossa).

Nesse sentido, a restauração já acarretaria alterações na situação em que se encontra o objeto visando o restabelecimento de seu estado original. O autor considera que a remoção de alterações ou manipulações detectadas no artefato durante o processo de reprodução e a inclusão de elementos faltantes (a partir de práticas de reconstrução), com a finalidade de reverter os efeitos da manipulação (inapropriada ou não) ao longo do tempo e o desgaste óptico e cromático dos suportes de imagens em movimento são etapas integrantes do trabalho de restauração. Tomadas individualmente, nenhuma delas é suficiente para cumprir os requisitos de uma restauração audiovisual.

Já Paul Read e Mark-Paul Meyer (2000) discorrem, principalmente, sobre os aspectos técnicos e práticos da restauração audiovisual, afirmando que a restauração consiste, essencialmente, de duplicação, sendo que esta seria a única maneira de preservar as imagens em movimento. Entretanto, as técnicas de duplicação no universo fotoquímico possuem limitações inerentes e, desta forma, cada processo representa uma alteração em relação aos materiais de origem.

Os autores deixam ainda mais clara a característica interventora da restauração, explicitando que a natureza do próprio processo de reprodução já acarreta inevitáveis alterações e que, por conta disso, determinados princípios devem ser sempre observados, tanto em uma duplicação simples, com o mínimo de intervenções, até nas mais complexas, com o máximo de manipulações. Deve-se ter atenção, principalmente, no momento de transferência de um material em película para outro suporte, como o digital, por exemplo.

⁹ No original: “*Restoration is the set of technical, editorial and intellectual procedures aimed at compensating for the loss or degradation of the moving image artifact, thus bringing it back to a state as close as possible to its original condition*”.

Por conseguinte, o retorno do material à sua condição original, mesmo que de forma parcial, não seria possível. Ainda que as definições de Read e Meyer se restrinjam aos procedimentos fotoquímicos da restauração audiovisual, o conceito pode ser estendido ao universo digital, pois mesmo que a reprodução de uma obra filmica para um formato digital não implique em perda de qualidade, a natureza da formação da imagem (e da gravação dos sons) no digital é diferente do padrão analógico e, portanto, a reformatação dos materiais é imprescindível. Ou seja, alterações são sempre inevitáveis.

A definição de Julia Wallmüller (2007) considera que a restauração pode ser compreendida como uma intervenção na parte física ou visual de um filme, cuja finalidade é reduzir ou remover danos e erros ao mesmo tempo em que preserva *defeitos* inerentes ao trabalho no momento da produção. A autora reforça esse caráter interventor ao explicitar e diferenciar conceitos importantes para o campo, como os de *dano*, *erro* e *defeito*.

Dano seria o vestígio das manipulações ocorridas ao longo do tempo, a deterioração físico-química, além do uso ou mau uso do material, como riscos, rasgos, impressões digitais, manchas, encolhimento e esmaecimento da cor, entre outros. *Erro* refere-se às modificações na obra que não pertençam ao seu conteúdo original, advindas do tratamento a que o trabalho foi submetido. Uma duplicação malfeita que não respeitou a proporção de tela original ocasiona, por exemplo, subtração de parte da imagem nas laterais dos fotogramas. O *defeito*, por fim, pode ser um *dano* ou um *erro* que ocasiona um efeito visual (e/ou acústico) no artefato audiovisual, que pode ser oriundo da produção da época e que passa, portanto, a fazer parte de suas características originais, devendo ser encarado como integrante do trabalho original¹⁰.

Como podemos observar, a partir dos exemplos acima mencionados, a maioria das definições sobre restauração audiovisual inclui a ideia de retorno à condição original do filme. A ideia subjacente é que existiria

¹⁰ Débora Butruce participou do projeto de restauração digital da obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, no qual se debateu intensamente a possibilidade de apagar do plano, por meio dos softwares de restauro, um tubo de plástico por onde o sangue cenográfico na cena final de Macunaíma (1969) é expelido. Mesmo sendo um dos aspectos do efeito especial que deveria, a princípio, ser imperceptível, o defeito foi considerado parte integrante da condição original do filme e foi, portanto, mantido.

um estado de origem ao qual seria possível retornar (ou ao menos se aproximar) através da restauração. No entanto, o conceito de original é bastante controverso no universo audiovisual. Segundo Cherchi Usai (2000, p. 160, tradução nossa), “[...] a versão ‘original’ de um filme é um objeto múltiplo, fragmentado em um número de diferentes entidades equivalente ao número de materiais sobreviventes.”¹¹. O autor considera que os artefatos fílmicos (negativo de imagem, negativo de som, máster, internegativo, cópia etc.) são objetos que possuem uma evidência histórica, uma vez que cada um deles teria características particulares que podem ser determinantes nos resultados de um trabalho de restauração¹². Logo, cada artefato fílmico é merecedor de um tratamento peculiar, pois tanto os negativos ou uma cópia de difusão podem ser considerados as matrizes de uma restauração, já que detêm características originais intrínsecas à sua própria materialidade.

Este valor de evidência histórica dos artefatos fílmicos, portanto, deve ser reconhecido por parte dos profissionais de arquivos de filmes e restauradores, uma vez que apresentam características semelhantes às das obras de arte tradicionais, no sentido de que cada um deles possui qualidades estéticas únicas que não podem ser reproduzidas sem perdas. Ademais, um filme e, por conseguinte, seu processo de restauração, estão intrinsecamente ligados à tecnologia e ao seu desenvolvimento. Ou seja, a restauração sempre carrega as características do período em que foi realizado.

Também no discurso em torno do original, a tensão entre os artefatos materiais e os artefatos conceituais¹³ se torna central. O original pode realmente ser um dos possíveis artefatos materiais (por exemplo, o negativo de câmera original ou o único fragmento existente recuperado pelo arquivo) ou um dos possíveis artefatos conceituais (por exemplo, o

¹¹ No original: “*The ‘original’ version of a film is a multiple object fragmented into a number of different entities equal to the number of surviving copies*”.

¹² Cherchi Usai procura entender os artefatos fílmicos que compõem as imagens em movimento utilizando a mesma referência da restauração nas artes plásticas, onde cada objeto é considerado como o original, como na teoria desenvolvida por Brandi (2005), que inclusive serviu de base teórica para a reflexão conceitual acerca da restauração audiovisual.

¹³ Conceitos desenvolvidos por Fossati (2010). Para a autora, os artefatos conceituais são entendidos como as diferentes versões de um filme.

corte do diretor/produtor ou do filme, conforme exibido para o público) (FOSSATI, 2010). Isto é, o original pode ser desde o filme como o cineasta queria, o filme como efetivamente foi realizado, ou o filme como ele foi recuperado pelo arquivo em um dado momento, carregando as marcas da deterioração do material.

O conceito de original tem uma grande implicação na prática da restauração, pois orienta as intenções pretendidas pelos profissionais de restauro em um processo de trabalho. Desta forma, é fundamental discutir e questionar a ideia tradicional de original para a definição do conceito de restauração, e procurar uma aceção mais adequada ao contexto das artes que se caracterizam por sua reprodutibilidade, como a audiovisual.

Em relação ao entendimento sobre o conceito de original no universo audiovisual e, especialmente, em uma restauração, o ponto crucial diz respeito à necessidade de se determinar qual versão está sendo manipulada e ganhará o estatuto de matriz. As soluções serão diferentes para cada filme, de acordo com as evidências que possam ser encontradas e com a tecnologia e orçamentos disponíveis. A documentação de todo o processo é absolutamente necessária e deve acompanhar todo o percurso do trabalho, visto que cada decisão pode resultar em intervenções que se perpetuarão e acompanharão as versões de um filme deste momento em diante, até o seu (provável) desaparecimento. Questões acerca da autenticidade e proveniência da materialidade física de um filme nunca se configuraram como prioritárias em debates metodológicos e éticos desenvolvidos pela crítica de cinema e pela área acadêmica como aconteceu com a maioria das outras artes também baseadas em registros permanentes.

Essa discussão, portanto, além do interesse direto para o campo da restauração audiovisual, é importante para os historiadores do cinema. Se uma de suas preocupações fundamentais se relaciona com a origem das fontes e sua integralidade, o ponto de partida da análise, dependendo da versão, poderá ser frágil, suscitando explicações que não encontrarão respaldo no cotejo com a historiografia sobre a obra e seu tempo (MORETTIN, 2014)¹⁴. Tendo essas questões no horizonte, analisaremos

¹⁴ Essa questão se torna mais sensível no século XXI, dado que é possível encontrar na web todo e qualquer título, sem a necessária indicação da fonte ou da versão disponível.

dois filmes brasileiros realizados em contextos muito diversos: *Os óculos do vovô* (1913), de Francisco Santos, e *Crioulo doido* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia.

PRIMEIRO ESTUDO DE CASO: OS ÓCULOS DO VOVÔ (1913), DE FRANCISCO SANTOS¹⁵

Os óculos do vovô (1913), de Francisco Santos, realizado na cidade de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul, é o mais antigo filme de ficção remanescente da história do cinema brasileiro¹⁶. Os “posados”, como se chamavam no Brasil produções como a de Santos, eram exceção dentro do quadro geral, sendo a “continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental”, como salientou Paulo Emilio Salles Gomes (1986, p. 324).

Do filme sobreviveu menos de um terço de sua duração original de 15 minutos, mais precisamente quatro minutos e dezesseis segundos. Eis a sinopse disponível na sua ficha catalográfica da Cinemateca Brasileira: “O menino peralta pinta os óculos de seu avô enquanto este dorme. Ao acordar, o avô leva um susto, diante da cegueira imaginada, criando uma série de confusões dentro de casa”¹⁷.

Maria Rita Galvão realizou, no início dos anos 1990, um metucioso estudo comparativo das cópias existentes na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Cinemateca Brasileira, esta oriunda da antiga Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), auxiliada pelo exame de documentação textual e iconográfica. Desse estudo foram originados três materiais, depositados na Cinemateca Brasileira: “Os óculos do vovô – Descrição plano-a-plano”, “Jogo de Armar – Decupagem” e um texto

¹⁵ Uma versão ampliada da reflexão desse item será publicada por Eduardo Morettin em *Revista Museologia & Interdisciplinaridade* com o título “Gênero e montagem em *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913): anotações de um historiador”.

¹⁶ Para quem se debruça sobre a história do cinema silencioso brasileiro, uma constatação pesarosa: deste período, menos de 10% dos filmes produzidos sobreviveu (SOUZA, 2011, p. 17).

¹⁷ Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001395&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 28 nov. 2018.

analítico sobre esse processo intitulado “Jogo de Armar: anotações de catalogador”, texto que permaneceu durante muito tempo inacessível¹⁸.

A intenção maior da autora era demonstrar a importância: “[...] para o desenvolvimento dos estudos universitários de História do Cinema, (d)o trabalho de preservação, documentação e catalogação das cinematecas” (2018^a, p. 169). Trata-se provavelmente do primeiro texto no Brasil a discutir de maneira detida o processo de restauração de um filme e as escolhas nele implicadas. Não à toa, como Galvão faz questão de frisar, seu estudo se intitula “Jogo de Armar”, e tem por subtítulo “Anotações de catalogador”.

Em “Jogo de Armar – decupagem” (2018b) temos, do lado direito da folha, a disposição, em linha vertical, dos fotogramas do filme. Do lado esquerdo, uma coluna indica a numeração das imagens. Ao seu lado estão colados, em formato retangular, pequenos comentários datilografados, recortados de “Jogo de Armar: anotações de catalogador”. Há setas e observações escritas à caneta, indicando a sequência dos fotogramas, sua numeração etc. A partir da folha nº 2, mais uma coluna é adicionada e atribuídos dois nomes: “fotos MAM” e “fotos Embra”. Trata-se de roteiro de trabalho, exaustivo, que procura demonstrar na disposição dos dois filmes remanescentes as escolhas que devem ser tomadas em um eventual processo de reordenação do filme a fim de se chegar à versão mais próxima da exibida em 1913. Nesse estudo, Galvão aponta a inexistência da cópia original em nitrato, fato que impede a verificação de emendas, a falta de planos soltos arquivados, as intervenções realizadas por cada instituição (constata que os materiais não foram objeto de qualquer “reconstituição editorial” etc.).

Como sabemos, até os anos 1970 o cinema produzido no final do século XIX e início do século XX era antes conhecido como pré-cinema ou cinema primitivo, dada a percepção de que existia uma lacuna a ser preenchida, uma ausência daquilo que se configurou mais à frente, nos anos 1910, como cinema narrativo clássico. No que diz respeito ao cinema brasileiro do mesmo período, as considerações de um historiador do porte

¹⁸ Os três materiais foram publicados pela revista **Vivomatografias** (2018a, 2018b, 2018c) com uma apresentação de Eduardo Morettin (2018).

de Paulo Emilio Salles Gomes, observa Maria Rita Galvão, iam no mesmo sentido. A partir das informações textuais colhidas em jornais e revistas, das fotografias remanescentes e do contato com *Os óculos*, Salles Gomes generaliza: são “decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles”, de “pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro” e “tecnicamente muito inferiores ao similar importado”. Enfim, uma “situação medíocre” (apud GALVÃO, 2018a, p. 175-176).

Da comparação entre as versões existentes, Galvão interessou-se por um plano intermediário, o de nº 22, com duração de 15 segundos. Nele, vemos o vovô sentado junto com seu neto e filha em uma mesa posta no espaço que corresponderia ao jardim de sua casa. A seguir, a mãe do garoto deixa o plano, caminhando em direção ao fundo. O avô e a criança permanecem sozinhos no plano. Esse plano está inserido no momento em que o marido liga para o médico, pedindo-lhe que faça uma consulta em casa, pois o avô reclama que não está enxergando bem.

A divisão em blocos narrativos – são três, de acordo com a análise de Galvão – confere a esse plano uma função de continuidade, garantindo o “enquanto isso” típico da montagem paralela griffithiana, em sintonia com o que à época se fazia no cinema norte americano. Além do paralelismo, o uso fluído do campo e contracampo, um cenário menos estilizado, a disposição da câmera em ângulo que sugere ao espectador um espaço para além do visto e o controle pela montagem do tempo e deslocamentos das personagens pelos espaços cênicos atestam o domínio da continuidade tal como ela se configurou no cinema norte-americano do período.

Esse plano contestaria, assim, a suposição de que, conforme Galvão (2018a, p. 174)¹⁹ “[...] a estrutura dos filmes brasileiros era composta por uma sucessão de quadros de ação completa, interligados por letreiros que deveriam explicar os acontecimentos e estabelecer a concatenação lógica entre eles.”. Ela observa que esses dados seriam “suficientes para revolucionar a ideia corrente sobre a construção da linguagem no cinema mudo brasileiro” (GALVÃO, 2018a, p. 186).

¹⁹ Um exemplo de filme pautado por essa estrutura seria, de acordo com a historiadora, o argentino *La revolución de mayo* (1909), de Mario Gallo. Cuarterolo (2017) analisa essa ficção e sua inserção no gênero filme histórico.

Galvão destaca também um elemento muito presente em *Os olhos*: o que ela chama de “o tempo de espera”, que se evidencia em cada plano com o registro de um antes e um depois da ação transcorrida. Não raro o plano permanece vazio, no sentido de que a câmera capta o espaço cênico por onde as personagens circularão, como se estivesse à sua espreita. Não há, portanto, nessas imagens alguém à vista. Se há, trata-se de um envolvido na história, no aguardo da chegada dos demais.

O percurso realizado por Galvão em seu estudo comparativo estabeleceu a versão que hoje conhecemos. Em 2009 o filme integrou a caixa de DVDs *Resgate do cinema silencioso brasileiro*, que, com outros documentários do período, ganhou o título *Vida cotidiana*²⁰. No livreto organizado por Carlos Roberto de Souza não há referências ao estudo de Maria Rita Galvão nem ao fato de que *Os olhos do vovô* é resultado da ordenação elaborada pela historiadora. No mesmo ano, o filme foi um dos 164 títulos que se juntaram aos 330 da Programadora Brasil, ação cultural do Ministério da Cultura destinada a fornecer material para programação de pontos de exibição audiovisual não-comercial. Outro passo importante para sua divulgação foi a criação, também em 2009, do Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira, plataforma que coloca à disposição do consulente inúmeros conteúdos audiovisuais em formato digital. Dentre esses conteúdos, *Os olhos do vovô*, na versão consagrada por Galvão²¹.

Em suma, a publicação do estudo comparativo de Galvão em 2018 permitirá que novos olhares sejam lançados sobre esse material, contribuindo também para que pensemos as relações entre História e os processos de escolha implicados na restauração audiovisual.

²⁰ São 27 filmes distribuídos em cinco DVDs com os seguintes títulos: 1. *Riquezas paulistas*; 2. *Aspectos do Brasil*; 3. *Ciências (mesmo ocultas) e riquezas*; 4. *Vida cotidiana*; e 5. *Cerimônias públicas*. A caixa foi editada pela Cinemateca Brasileira, Sociedade Amigos da Cinemateca e Caixa Econômica Federal.

²¹ Disponível em: <http://bcc.org.br/filmes/443183>. Acesso em: 28 nov. 2018. Em <http://bcc.org.br/search/node/olucos%20do%20vovo> é possível conhecer também as fotografias do filme que serviram de base ao estudo de Maria Rita Galvão.

SEGUNDO ESTUDO DE CASO: *CRIOULO DOIDO* (1970), DE CARLOS ALBERTO PRATES CORREIA

Em 1970, o diretor brasileiro Carlos Alberto Prates Correia lança seu primeiro longa-metragem chamado *Crioulo doido*. Nele, o espectador é levado a conhecer os anseios de Felisberto Ladeira, personagem principal do filme, um alfaiate que se torna um dos homens mais ricos de uma cidade do interior. Quando alcança a riqueza, enlouquece. O protagonista é a única personagem negra em uma narrativa em que o diretor entrecruza racismo e ascensão social, localizando a discussão em uma cidade do interior de Minas Gerais. Se o discurso político brasileiro de então preconizava as transformações socioeconômicas sob a chave de uma modernização conservadora, a produção cinematográfica elegia o drama social como forma de tentar entender a presença do negro nesse contexto. Percebido entre essas duas esferas, *Crioulo doido* desorganiza qualquer princípio linear de lógica pelo uso que faz da farsa como estratégia narrativa. Essa estratégia coloca a obra em uma posição singular dentro da discussão social proposta pelo cinema brasileiro do período²². O pesquisador Antônio Paiva Filho afirma que uma das características presentes no filme será sentida ao longo da carreira do diretor: “[...] a subversão da linguagem comum do cinema e o humor corrosivo, irreverente, anti-hipócrita” (2004, p. 72)²³.

Produzido por uma empresa mineira, fora do grande circuito cultural formado pelo eixo Rio de Janeiro-São Paulo e com financiamento obtido por meio de empréstimo concedido por uma instituição financeira, o Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, *Crioulo doido* foi pouco distribuído e exibido à época de seu lançamento, restando ao diretor uma dívida paga durante anos, com juros e correção monetária. O pouco desempenho alcançado pelo filme na segunda e terceira etapas da cadeia produtiva

²² Na filmografia brasileira, entre a década de 1950 até meados dos anos de 1960, o drama é o gênero que domina a forma da representação e a presença do afrodescendente. Geralmente, pela eleição do universo do samba/carnaval, sendo a favela carioca eleita como espaço simbólico central para o desenvolvimento da narrativa, como vemos em – dentre outros – *Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, *Orfeu do carnaval* (1958), de Marcel Camus, e *Escola de samba alegria de viver*, de Cacá Diegues, episódio de *Cinco vezes favela* (1962). A perspectiva construída é a de pensar o negro como vítima de um processo mais amplo das mazelas brasileiras.

²³ Prates Correia dirigiu filmes como *Perdida* (1975), *Cabaret mineiro* (1979), *Noites do sertão* (1983) e *Minas-Texas* (1989), entre outros, em uma trajetória profissional que registra 60 prêmios em festivais no Brasil e no exterior.

do audiovisual (distribuição e exibição) é fator que contribuiu para seu posterior esquecimento historiográfico, reverberando consequências para a última etapa da cadeia, a preservação audiovisual.

Um filme é, portanto, um ativo cultural que reage à passagem do tempo de maneira física e histórica. Essa afirmação parte do princípio de que a preservação audiovisual é um campo que não permite ser pensado de forma restrita sob a esfera da conservação preventiva (cuidar para que um filme dure o maior tempo possível). Pelo contrário, todo e qualquer movimento ao qual o filme for submetido, após encerrada sua etapa de exibição, compete, na cadeia produtiva, à etapa da preservação.

Crioulo doido foi produzido e finalizado em 1970, concebido como um longa-metragem em película, bitola 35 mm, possuindo 76 minutos de duração. Dessa versão se encontra preservado um único material, uma cópia combinada²⁴, composta por cinco rolos em película 35 mm, que estão depositados no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Quarenta e oito anos depois também é possível encontrar em circulação duas outras edições da obra, feitas pelo próprio diretor. Na década de 1990²⁵, a partir do apoio do Centro Cultural Banco do Brasil, foi gerada uma cópia magnética em formato VHS, com duração de 66 minutos²⁶. Além de mais reduzida, a nova versão apresenta modificações que interferem de forma determinante no conteúdo narrativo da obra original, apresentando: retirada de cenas inteiras; acréscimo de músicas na trilha sonora; inversão de cenas na montagem; adição e alteração de informações nos créditos do filme; acréscimo de ruídos e sons ambientes; redução de sequências; e introdução de imagens a partir de trechos do filme *Cantos de trabalho* (1955), de Humberto Mauro, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que assumem na segunda versão

²⁴ Cópia combinada é o nome dado a materiais em película que possuem impressos em um mesmo rolo as imagens e a banda sonora. São as cópias de exibição comercial de um filme.

²⁵ A data foi confirmada a partir de carta do diretor endereçada ao professor Mateus Araújo (USP) em que atesta, em 1997, a existência da nova versão em suporte magnético.

²⁶ Essa versão, gerada a partir de matriz VHS cedida por Mateus Araújo, encontra-se depositada no acervo fílmico da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pode ser acessada em DVD.

o lugar de materiais de arquivo, criando uma filiação histórica entre os dois diretores. A introdução dessas imagens, feitas sobre um áudio em que é exposto o pensamento do próprio Felisberto, insere o alfaiate em uma tradição de superação da escravatura, ao invés de colocá-lo frente a um projeto ascensional individual, como apresentado na primeira versão. As imagens de arquivo intervêm no sentido originalmente dado à apresentação da personagem, tendo sido acrescentadas à narrativa logo na sequência de abertura do filme. O conjunto das modificações realizadas permite afirmar que a segunda versão altera significativamente vários sentidos propostos para os personagens em relação ao filme lançado mais de vinte anos antes.

Nos anos 2000²⁷, o diretor faz uma nova volta ao material, operando alterações que geraram uma terceira versão, que, em relação às modificações presentes na segunda, ainda possui adição de letreiros, acréscimo e alteração de músicas na trilha sonora e nova diminuição de duração, totalizando agora 62 minutos. Essa revisão implicou, necessariamente, em nova reinterpretação de sentidos em relação às versões anteriores, com modificações feitas nos elementos narrativos: letreiros, sons ambientes, introdução de elementos sonoros e trilha musical, que, ao serem acrescentados, terminam por vincular *Crioulo doido* de forma direta ao contexto da Ditadura Militar, ligação inexistente na primeira versão.

O público hoje tem acesso apenas a esta versão, disponível no canal *YouTube*²⁸ na internet. Até o final de 2016, compôs a grade de programação do Canal Brasil, em rede de televisão fechada.

Em entrevista concedida em 2008, o diretor afirmou:

Na versão antiga, de 80 minutos, ele foi exibido quase nada, por diversos motivos. Neste século, uma vez, na TV Educativa. Reeditei o filme em 63 minutos, o som agora está perfeitamente audível. Sua exibição na retrospectiva [forumdoc.bh] é praticamente o lançamento de um filme novo. (FONSECA; MESQUITA; SABINO, 2008, p. 144).

²⁷ Morettin não conseguiu documentação que comprovasse o ano exato da realização dessa terceira versão, mas a suposição é a de que ela tenha sido feita em 2007, pouco antes da retrospectiva da obra do diretor no Forumdoc. bh de 2008.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMdvgqIwP5Y>. Acesso em: 30 nov. 2018.

Sobre o fato de ter feito intervenções em sua filmografia, o diretor afirmou, em 2013: “Aproveitei a oportunidade para fazer cortes e reeditar o som de todos. Cortei planos deteriorados, tornei letreiros legíveis, dei um acabamento aos filmes que eles nunca tiveram.” (FONSECA, 2013). No caso analisado, o fato de existirem mesmo três versões – todas levadas a cabo pelo próprio realizador – implica em se deparar com a revisão de um caminho de escolhas anteriormente feitas há quase 50 anos, por Prates Correia – e não por outras fontes, como um produtor, por exemplo – gerando consequências para as informações que serão disponibilizadas sobre a obra para o consulente.

Atualmente coabitam no tempo três obras, três “crioulos doidos”, em materiais distintos, que nos permitem pensar as distintas formas de circulação nesse percurso cinematográfico do analógico ao digital. A primeira versão em película 35 mm, praticamente não circula, assim com a segunda versão em magnético, formato VHS. A terceira, por sua vez, em formato digital, está disponível na internet, fazendo com que o contato com a obra seja mediado pela leitura que Prates Correia faz de seu próprio trabalho no final dos anos 2000. Estas versões, em análise comparativa, indicam o desdobramento de questões que o exercício da análise fílmica traz para o presente em que cada versão foi realizada. O método comparativo possibilita que vejamos a passagem do tempo a partir das sucessivas modificações feitas sobre o conteúdo original, que gerou diferenças substanciais na obra, fazendo com que cada versão seja portadora de diferentes discursos históricos. A análise fílmica é, portanto, ferramenta a ser considerada no tratamento da informação a ser dada a cada uma das versões. Dessa forma, o esclarecimento sobre as etapas de existência de uma obra do cinema brasileiro impacta a história produtiva de uma cinematografia marcada pela dificuldade de se fazer conhecida, sob amplos aspectos, pela própria população do país.

O conjunto das alterações realizadas nas versões nos coloca diante de produtos, registrados sob o mesmo título, diretor e ano de produção, com resultados políticos e estéticos diferentes entre si, disponibilizados ao

público por três diferentes instituições²⁹. Assim, o caminho de reverberação no tempo dessa obra encontra nas informações a serem reunidas na ficha do filme no banco de dados das instituições físicas, ou na descrição fílmica que acompanha o arquivo digital disponibilizado no site *YouTube*, o espaço privilegiado para deixar registrado na memória desse filme a sua própria história de existência³⁰.

As decorrências para o público são inúmeras. Uma crítica feita a partir do visionamento da primeira versão será obrigatoriamente muito diferente de um texto escrito a partir do visionamento da terceira versão³¹. Além disso, as informações que se disponibilizam sobre a obra impactam decisões de curadoria em mostras e festivais³², conteúdos para a geração de conhecimentos acadêmicos e historiográficos³³, e quantos forem os usos a serem feitos pelo consulente da informação pesquisada. Por sua vez, o uso dessas informações define ou mesmo pode redefinir o caminho da obra no tempo futuro, quando esta é novamente introduzida no circuito comercial pela área de distribuição com a fabricação de novos produtos como DVDs, percurso que vimos completado no caso de *Os olhos do vovô*. Esses desdobramentos colocam o trabalho de catalogação em uma posição

²⁹ Nesse contexto é possível pensar o site *YouTube* como uma instituição, pois a internet se localiza hoje na sociedade como um grande ponto de referência política, econômica e social trazendo nova configuração a princípios históricos de acesso a informações e dos próprios objetos em si (fotos, filmes, textos etc.). As outras duas instituições, como dissemos, são um arquivo fílmico e uma universidade.

³⁰ As modificações que constituem as novas versões impactam campos como sinopse, ficha técnica (inclusão de funções decorrentes do novo trabalho efetuado sobre sons e imagens), outras informações como fonte de financiamento, formato, ano, categoria, termos descritores, distribuição, e dados de conteúdo relativos aos acréscimos que o filme tenha sofrido, como adição de músicas, por exemplo.

³¹ As principais críticas encontradas na internet sobre o filme refletem nitidamente um visionamento da terceira versão da obra, remetendo as análises ao contexto de produção original do filme, o ano de 1970, sem fazer referência a modificações posteriores feitas à obra. Ver MIRANDA (2011) e CHAMY (2011).

³² A obra do diretor recebeu duas grandes retrospectivas. A primeira delas durante o 12º *forumdoc.bh.2008 - Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia, cinema e vídeo*. A segunda, em 2012, no 14º *BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independente*.

³³ Como o verbete sobre o filme disponibilizado pela Enciclopédia Itaú Cultural. Ver: *Crioulo Doido*. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67609/crioulo-doido?utm_source=literatura%20infantil&utm_medium=obra67609/crioulo-doido&utm_campaign=pagina_busca. Acesso em: 30 nov. 2018 e a base de dados de conteúdo *Filmografia Brasileira*, alimentada pela Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em: 30 nov. 2018.

central quando pensamos as implicações às quais estão sujeitas a existência de versões de uma mesma obra³⁴.

Se ampliarmos o horizonte de nossa análise, somos colocados diante de um quadro mais amplo, capaz de referenciar um fato de maior alcance: a passagem do tempo sobre um filme, quando pensada sobre o arcabouço da preservação audiovisual, nunca é impune. Em *Crioulo doído*, a passagem do tempo se desdobra nas modificações feitas sobre o conteúdo original, identificadas pelo método da análise fílmica.

Fundador da Cinemateca Brasileira e grande responsável pela sedimentação dos estudos do cinema como um campo no Brasil, Paulo Emilio Salles Gomes desenvolveu nesse projeto político, como afirma Ismail Xavier (1994): “[...] visão totalizante da conjuntura que sempre lhe permitiu pensar o cinema dentro da cultura, *inserir a reflexão sobre a imagem nas questões maiores do século.*” (1994, p. 298, grifo nosso).

Nesse sentido, os dois estudos de caso, sobre filmes tão diferentes, apontam a necessidade de pensarmos as questões implicadas no conceito de original tanto em restauração audiovisual quanto no universo audiovisual em geral e, fundamentalmente, a história de sobrevivência da obra em sua materialidade física.

REFERÊNCIAS

BRANDI, C. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAMY, F. Crioulo doído. **Revista Zingu**, n. 54, 2011. Disponível em: <https://revistazingu.net/2011/08/21/crioulo-doido/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

CHERCHI USAI. p. **Silent cinema**: an introduction. London: British Film Institute, 2000.

COSTA, J. S. “**Mulher**”: a trajetória do som no primeiro longa-metragem “sincronizado” da Cinédia. 2013a. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013a.

³⁴ Para uma discussão mais ampliada sobre as muitas implicações decorrentes do trabalho de se preservar e dar acesso a documentos fílmicos e audiovisuais ver EDMONDSON, 2013.

COSTA, S. R. G. da. **Ondas de destruição**: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual. 2013b. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013b.

CUARTEROLO, A. O cinema histórico argentino durante o período silencioso: dois modelos estéticos e ideológicos em disputa. In: MORETTIN, E. *et al.* **Cinema e História**: circularidades, arquivos e experiência estética. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 119-159.

EDMONDSON, R. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

FONSECA, J.; MESQUITA, C.; SABINO, F. Entrevista Carlos Prates. In: FORUMDOC. BH, 12., 2008, Belo Horizonte. **Festival do Filme Documentário e Etnográfico**. Belo Horizonte: FORUMDOC, 2008. p. 143-150.

FONSECA, R. Diretor à mineira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 fev. 2013. Segundo Caderno. p. 8.

FOSSATI, G. **From grain to pixel**: the archival life of film in transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

GALVÃO, M. R. Jogo de armar: anotações de catalogador. **Vivomatografias**: revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 167-187, dic. 2018(a). Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/189>. Acesso em: 30 jan. 2019.

GALVÃO, M. R. Jogo de armar. Decupagem comentada de Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913). **Vivomatografias**: revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 188-217, dic. 2018(b). Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/191>. Acesso: 30 jan. 2019.

GALVÃO, M. R. *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913). Descrição plano-a-plano. **Vivomatografias**: revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 218-223, dic. 2018(c). Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/193>. Acesso: 30 jan. 2019.

GOMES, P. E. S. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (org.). **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986. p. 323-330.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MIRANDA, M. Crioulo Doido, de Carlos Alberto Prates Correia. **Filmes Polvo**: revista de cinema, n. 42, dez. 2011. Disponível em: http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/contra_plongee/459. Acesso em: 22 dez. 2016.

MORETTIN, E. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. **Esboços**, Floiranópolis, v. 21, n. 31. p. 50-67, ago. 2014.

MORETTIN, E. Maria Rita Galvão, historiadora. **Vivomatografias**: revista de estudos sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, v. 4, n. 4. p. 155-166, dic. 2018. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/187>. Acesso em: 30 jan. 2019.

PAIVA FILHO, A. Crioulo doido. In: PUPPO, E. *et. al.* (org.) **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Brasília, DF: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

READ, P.; MEYER, M.-P. **Restoration of motion picture film**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.

SOUZA, C. R. de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, C. R. de. Estratégias de sobrevivência. In: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (org.). **Viagem ao cinema silencioso do Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 14-28.

VASQUES, A. R. **Nos rastros de “Limite”**: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil. 2012. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

WALLMÜLLER, J. Criteria for the use of digital technology in moving image restoration. **The Moving Image**, New York, v. 7, n. 1. p. 78- 91, Spring 2007.

XAVIER, I. Paulo Emilio e o estudo do cinema. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22. p. 297-300, set./dez. 1994.